

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

la guerra nelle lettere inglesi

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/143413> since

Publisher:

trauben

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

La guerra e le armi
nella letteratura in inglese
del Novecento

a cura di Lucia Folena

Trauben

Volume pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino

In copertina: John Nash, *Over the Top* (1918). Imperial War Museum, London

© 2013 Trauben editrice
via Plana 1 – 10123 Torino
www.trauben.it

ISBN 978 88 66980384

Indice

PAOLO BERTINETTI <i>Accursed be he that first invented war</i> . Le lettere inglesi e la guerra	7
ANDREA CAROSSO Writing the War on Terror: Post-9/11 Arab-American and Muslim-American Literature and the Postnational Imaginary	29
SONIA DI LORETO A Topography of Violence in <i>Home</i> by Toni Morrison	45
FEDORA GIORDANO Native Americans and modern wars in the work of Ralph Salisbury, a Cherokee volunteer in World War II.	57
MAJA DURANOVIC Ondaatje's <i>The English Patient</i> : war, histories, body and bombs	75
CARMEN CONCILIO Whose War? The Influence of Virginia Woolf's <i>Mrs Dalloway</i> in some Postcolonial Writers	83
PIETRO DEANDREA Poetry and the War on Terror: The case of Syed Talha Ahsan	99
PIER PAOLO PICIUCCO War and Peace in Ian McEwan's <i>Atonement</i>	123
PAOLA CARMAGNANI Reportage e romanzo : la guerra d'Indocina raccontata da Graham Greene	137
LUCIA FOLENA Il ritorno di Cerere: la signora Ramsay e la guerra-caos	153

CHIARA SIMONIGH Conflitto interno ed esterno in <i>Land and Freedom</i> di Ken Loach	177
IRENE DE ANGELIS ' <i>Sad Presentiments of What Must Come to Pass</i> ': Seamus Heaney and Violence	191
ROBERTO TESSARI <i>Endgame</i> : l'arma dell'anfibologia e il gioco della guerra	207

ACCURSED BE HE THAT FIRST INVENTED WAR. LE LETTERE INGLESÌ E LA GUERRA

Paolo Bertinetti

Alla base della letteratura e della cultura occidentale c'è un racconto di guerra. E poiché siamo al tempo della "giovinanza dell'umanità", il canto della guerra edifica il mito: con dei, semidei ed eroi che nobilitano la strage. I greci, davanti a Ilio, combattono in nome dell'onore, un supposto onore privato che viene trasformato in valore assoluto. A noi moderni è facile capire che Elena è una metonimia: i greci, più prosaicamente, volevano impedire che i troiani sottraessero loro il dominio dell'Egeo con i suoi commerci. Così come ci è facile capire che quelle vicende guerresche, collocate nel "passato assoluto", costituivano il fondamento dell'identità di un popolo, che in quei mitici eroi e nelle loro imprese trovava la certificazione della propria grandezza.

Quasi un paio di millenni dopo, la nascente letteratura dell'Europa medievale si muove in modo non molto diverso. Accanto alle canzoni d'amore, grande spazio viene occupato dalla *Chanson de geste*, dal canto delle imprese guerresche che promuove l'idea di una gloriosa Europa cristiana. L'identità, per una parte significativa, emerge dall'individuazione del nemico da sconfiggere affinché la Croce trionfi nel continente che fu Impero Romano e che si vuole sia Sacro Romano Impero Cristiano: la guerra contro i Mori, che avevano conquistato la penisola iberica e le cui scorrerie erano giunte fino a Poitiers, è l'impresa fondante che offre all'Europa cristiana l'immagine vittoriosa di sé contro la minaccia musulmana. La dimensione del mito esaltava quei fatti di guerra collocandoli in un "passato assoluto", in cui quella che probabilmente fu un'imboscata di predoni baschi o guasconi su un valico pirenaico diventava l'eroica difesa dei cavalieri cristiani al Passo di Roncisvalle (e fino a qualche decennio fa i Pupi siciliani, in quella Sicilia che araba era stata, continuavano a incantare i bambini con i colpi di spada del prode Orlando).

Nella letteratura inglese si distingue tra *Matter of Britain*, la leggenda arturiana, e *Matter of France*, la lotta contro i Mori. I *romances* di questo secondo ambito si affiancano dunque all'ampia produzione che nelle altre culture europee da quei fatti d'arme ricava una componente cruciale per proclamare "ciò che si è". Naturalmente perché si è "europei cristiani", non perché si è inglesi. A questo provvede, almeno in parte, la leggenda arturiana.

Nella *Historia Brittonum* di Nennius, scritta all'inizio del nono secolo, appare la gloriosa figura di Artù (modellata su quella del vittorioso oppositore degli invasori germanici vissuto quattrocento anni prima), che viene celebrato come il vincitore di dodici battaglie contro i sassoni. Più tardi, nella sua fondamentale *Historia regum Britanniae* (1135), Geoffrey of Monmouth, che tracciava la storia dei "re d'Inghilterra" a partire da Bruto, nipote di Enea, diede ampio spazio alla figura di Artù e dei suoi cavalieri, presentandolo con molti degli attributi leggendari che stanno alla base delle successive elaborazioni arturiane. Un passaggio decisivo fu compiuto da Wace con il suo *Roman de Brut*, dedicato a Eleonora d'Aquitania, moglie di Enrico II. E fu probabilmente Enrico, se non addirittura a commissionare, quanto meno a recepire il poema come "documento" atto a rafforzare la legittimità e il prestigio della sua dinastia dopo gli anni di incertezza che precedettero la sua ascesa al trono. Le imprese di re Artù, il re guerriero suo "predecessore", venivano quindi a costituire un elemento fondante della gloria inglese.

Così come ancora avvenne, non più in latino o in francese, bensì in inglese (Old English per linguaggio poetico, già quasi Middle English per lingua), con il *Brut* di Laymon, scritto alla fine del millecento, che presenta Artù come un grande condottiero, un guerriero coraggioso e feroce, spietato con i suoi nemici, sassoni, scozzesi, irlandesi, francesi, tutti da lui sconfitti nel corso delle sue conquiste. In seguito avranno più spazio le vicende dei suoi cavalieri, sia nei *romances* inglesi, sia nella versione di Chrétien de Troyes. Ma è significativo che nell'Inghilterra dei primi Plantageneti il mito fondante possa essere considerato quello del condottiero Artù e delle sue gesta guerriere. Anche negli inizi della letteratura inglese sono dunque delle imprese guerresche collocate in un "passato assoluto" a fornire la materia che contribuisce a forgiare l'identità nazionale.

Dopo non sarà più così. La guerra continuerà ad essere il soggetto attraverso il quale l'Inghilterra si definirà come nazione; ma la collocazione non sarà più nel "passato assoluto", bensì nel passato storico.

Ovviamente dobbiamo intendere "storico" alla luce della concezione della storia di allora; ma pur sempre "storico", relativo cioè a sovrani, guerrieri e battaglie storicamente individuabili e individuati. Una parte non piccola della produzione teatrale elisabettiana riguarda le vicende dei re inglesi e delle loro imprese. Spesso gli *history plays* raccontano gli anni sanguinosi delle deposizioni e dei conflitti dinastici, da Edoardo II in poi, con particolare attenzione alla Guerra delle Due Rose, dalla cui conclusione emerse, sovrana finalmente indiscussa, la casata dei Tudor. Che però a quel punto doveva fare i conti con l'assenza di eredi da parte di Elisabetta I: dalla narrazione di quelle guerre intestine che avevano fatto strage della nobiltà e che avevano definito l'assetto della nazione emergeva un ammonimento per l'immediato futuro.

La guerra, che in genere veniva raccontata, ma che a volte veniva agita in scena (come nel famosissimo finale di *Richard III*), in questo caso era l'evento distruttivo, fratricida, che non doveva più ripetersi. In altri casi invece la guerra era il fatto identitario positivo, la gloria della nazione. Esempio, in tal senso, è *Henry V* di Shakespeare, che parte dalla figura di un re all'epoca familiare e idealizzata ("*the Star of England*") per celebrare il trionfo della potenza inglese — ed è con questo testo che Shakespeare si accredita come vero poeta nazionale. In questo *history play* la guerra, che nasce da una "giusta causa", è doverosa e necessaria, come il re spiega ai soldati aggirandosi in incognito nell'accampamento alla vigilia della battaglia. E tuttavia Shakespeare, genialmente, in un testo che esalta i trionfi guerreschi, affida alle parole dei soldati, chiamati a coprirsi di gloria ma consapevoli di potere morire creando vedove e orfani destinati alla fame, la dichiarazione dell'orrore della guerra.

Dopo la stagione elisabettiana la guerra, sia come argomento centrale dell'opera letteraria, sia come sua componente tematica, andò a ricoprire un ruolo tutto sommato contraddittorio. Nella *Heroic Tragedy* della Restaurazione, costruita intorno al conflitto di valori, dove uno di essi, collegato alla lealtà verso il sovrano, è quello del valore guerriero, la guerra ha protagonisti lontani nello spazio e nel tempo, figure esemplari in cui lo spettatore dell'epoca amava vedere un idealizzato (e del tutto improbabile) se stesso.

Nel nuovo genere che subito dopo trionfò, nel romanzo, che di tutto sapeva parlare e che tutto sapeva narrare, la guerra non poteva non costituire uno dei possibili temi del racconto. Magari come sfondo, oppure in quanto componente della "vita e avventure" del suo

protagonista, come ad esempio nel *Colonel Jack* (1712) di Daniel Defoe. Assai più di rado la guerra ne è il tema centrale, come invece accade in *Memoirs of a Cavalier* (1724), anch'esso di Defoe, che, come subito sappiamo dal sottotitolo, racconta le esperienze di guerra del protagonista "in Germania e in Inghilterra, dall'anno 1632 all'anno 1648". Defoe giurava che si trattava di una storia vera (perché questo fa il romanzo, in opposizione a quanto fa il *romance*): scrisse che era la versione narrativa dei diari di un gentiluomo che era stato al servizio del re di Svezia Gustavo Adolfo e poi del re d'Inghilterra Carlo I, combattendo contro gli scozzesi e contro le forze del Parlamento. Tutto fa credere che si tratti invece di un'opera di fantasia: le ripetute dichiarazioni di autenticità che infiorano il racconto ("descivo con precisione ciò che ho visto") sono riconducibili alla retorica della verità di quanto narrato propria del genere romanzesco.

La guerra è descritta con sguardo "tecnico", con distaccata attenzione giornalistica ai fatti d'arme. Ma almeno in un caso alla cronaca si accompagna implicitamente il giudizio morale: le pagine più trascinanti del libro riguardano l'assedio e il sacco di Magdeburgo da parte delle truppe imperiali di Ferdinando II. Ventimila dei trentamila abitanti della città furono trucidati, vittime protestanti del cattolicissimo imperatore: la vivezza del racconto da parte del *dissenter* Defoe è dettata non dall'orrore della guerra, ma dall'orrore di quel particolare massacro.

Il Settecento inglese, che vide un fiorire di scritti militari (in particolare memorie e trattati), si era aperto con due visioni contrapposte della guerra. Joseph Addison aveva celebrato nel suo poemetto *The Campaign* (1705) la vittoria a Blenheim del Duca di Marlborough e di Eugenio di Savoia, sfoderando toni magniloquenti e iperbolici. John Philips, in quello stesso anno, aveva dato alle stampe un suo poemetto, *Blenheim*, che descriveva la battaglia come un massacro. Tuttavia quei tremendi fatti d'arme, riconosceva Philips, rispondevano alla necessità di difendere il regno dai suoi nemici e di garantire la pace. Il poemetto termina con l'auspicio che la guerra sia bandita dal suolo inglese, e se possibile addirittura da quello europeo, consentendo così lo sviluppo delle attività "pacifiche" e delle arti. La guerra era necessaria: meglio tenerla lontana dal patrio suolo e combatterla presso altri lidi.

La letteratura inglese, e la cultura inglese in generale, per lungo tempo sposeranno questa posizione, per altro in parte confortata dai fatti. Dopo la quattrocentesca Guerra delle Due Rose, che decimò la nobiltà ma che comunque non colpì più di tanto i comuni cittadini,

per secoli la popolazione inglese nel suo complesso non fu quasi mai toccata dai disastri della guerra. L'unica eccezione furono gli anni della Guerra Civile combattuta dall'esercito puritano di Cromwell contro le truppe di Carlo I. Poi per secoli, fino alla Prima Guerra Mondiale, gli inglesi (a parte i soldati) ebbero soltanto un'esperienza indiretta e non collettiva della guerra: un'esperienza individuale, vissuta cioè soltanto quando figli o fratelli, reclutati per fame o con l'inganno (come racconta Farquhar nel suo *Recruiting Officer*), non tornavano più, o tornavano feriti e menomati, lasciati soli a se stessi.

Sul continente europeo non è stato così. Per secoli le popolazioni europee hanno invece avuto un'esperienza diretta dei disastri della guerra. Sia gli abitanti delle città assediate (dolorosamente ma meno tragicamente quando l'assedio non aveva successo, come nel caso di Torino nel 1706; in modo terribile quando l'assedio si concludeva con il sacco della città), sia gli abitanti delle campagne (dove le truppe nemiche, prima di ingrassare il terreno con i loro cadaveri, portavano devastazioni di ogni genere – e, se allo sbando, stupri e massacri), tutti, sia gli uni che gli altri, per secoli furono testimoni diretti e spesso vittime delle guerre combattute sul suolo dove vivevano.

Questa è un differenza enorme, un abisso di esperienza che ci distingue dai "fortunati" sudditi britannici. Quando consideriamo il modo in cui la letteratura inglese, e la cultura inglese in genere, trattava argomenti guerreschi, dobbiamo tenere presente questo dato di fatto, di cruciale importanza per il modo in cui essi potevano essere affrontati e recepiti. Per secoli le guerre inglesi si combatterono altrove, sul mare e su terre più o meno lontane. Borghesi e popolani non venivano toccati direttamente dai fatti d'arme e potevano guardare con distacco alla realtà della guerra, goderne dei vantaggi e magari (seppure con riserva) apprezzare gli ufficiali che si vantavano delle loro lontane imprese guerresche. Non i soldati, che anzi venivano visti come pericolosi potenziali delinquenti.

La più interessante riflessione settecentesca sulla guerra ci è offerta dal capolavoro di Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, pubblicato durante la Guerra dei Sette Anni, combattuta in Germania e Boemia e donatrice alla Gran Bretagna di India e buona parte dell'America del Nord. Lo zio del protagonista, il delizioso Toby Shandy, è stato ferito all'assedio di Namur, nel corso della guerra combattuta nei Paesi Bassi e dintorni dalle truppe di Guglielmo III (non viene detto *dove* è stato ferito – probabilmente è stato evirato).

Insieme al suo servitore, il caporale Trim, ha costruito un plastico del luogo dove ha combattuto e il suo hobby consiste nel ricreare le fasi dell'assedio per capire meglio cosa gli è accaduto. In un romanzo che ha nella raffinata ironia uno dei suoi pregi maggiori, e che è dedicato a William Pitt, primo ministro durante la vittoriosa Guerra dei Sette Anni, l'hobby dello zio Toby offre più di una chiave di lettura.

L'ironia investe affettuosamente anche il personaggio; e il ricordo ossessivo dell'assedio, trasformato in "gioco", può presentarsi come una satira del racconto dei fatti d'arme da parte dei loro protagonisti. Tuttavia l'atteggiamento di fiera adesione alla guerra da parte dello zio Toby, nonostante la ferita subita, viene vista in modo positivo, in piena sintonia con quanto prima si diceva sull'atteggiamento prevalente nel Settecento inglese. Le lettrici e i lettori del libro (come lo stesso Sterne) si augurano che la pace porti sviluppo e ricchezze, che prosperino i commerci, che trionfi il libero mercato; ma la guerra, come quella di mezzo secolo prima che ha causato le sofferenze dello zio Toby e come quella combattuta nel presente, negli anni della pubblicazione del libro (in entrambi i casi, lontano dal suolo inglese), è stata indispensabile per garantire e accrescere la potenza commerciale inglese. E a quel punto ben vengano i tempi di pace, come proclamava Emily Adkins nel suo "Song of Peace".

Una curiosa conferma di questo atteggiamento ci viene dall'epistola dedicatoria a un poema del primo Settecento. Si tratta di *Barcellona*, un testo che l'autore, George Farquhar, non fece a tempo a dare alle stampe prima di morire. La vedova lo recuperò, dedicandolo al Conte di Peterborough, capo della spedizione celebrata nel poema che "aveva ricondotto la città di Barcellona sotto il dominio del re di Spagna Carlo III". Nella dedica l'accorta vedova esaltava i meriti militari del valoroso Comandante e l'importanza strategica della sua impresa, che rafforzava la monarchia austro-ispánica con grande soddisfazione di Sua Maestà la regina Anna; e concludeva dicendo che quei fatti d'arme (avvenuti sul lontano suolo di Catalogna) contribuivano a garantire una "pace certa e duratura" che avrebbe consentito "ai commerci con le Indie Occidentali di scorrere copiosamente nelle acque della Manica".

A cambiare provvisoriamente le carte in tavola intervenne la Rivoluzione Francese. In effetti i poeti romantici, Wordsworth, Southey, Coleridge, nella loro produzione giovanile dell'ultimo decennio del Settecento si scagliarono contro la guerra. Diversi erano però i

sentimenti prevalenti negli ambienti non radicali; e loro stessi, in un secondo tempo, si allontanarono decisamente da quelle posizioni. Tanto più che, con l'ascesa di Napoleone, divenne chiaro che erano in gioco gli interessi vitali del Paese – e il Duca di Wellington poteva apparire come un difensore della libertà di spagnoli e portoghesi oppressi dalle armate francesi.

Jane Austen, come si sa, parlava al massimo di ufficiali seducenti e seduttori, ma non delle guerre che si svolgevano poco lontano dal suolo di casa. Dopo Waterloo e il trionfo britannico, comunque, l'atteggiamento nei confronti della guerra si spostò nella direzione del consenso patriottico. L'aggettivo "militare" si sposò solidamente con il sostantivo "valore": meglio, tuttavia, se lontano dal presente. Il campione di quest'ultima posizione fu Walter Scott, che addirittura andò a rinverdire le leggende cavalleresche con il suo *Ivanhoe* (1819) e propose avventurose gesta ambientate nel Settecento (comprese quella dei sostenitori di Bonnie Prince Charlie, il Pretendente giacobita), in cui il valore militare era "romanticamente" presentato come un valore primario.

Negli stessi anni in cui venivano pubblicati i romanzi "guerreschi" di Scott, veniva dato alle stampe (tra il 1819 e il 1824) il *Don Juan* di Byron, capolavoro di beffarda ironia che, per la parte che riguarda le imprese militari, si poneva su un versante diametralmente opposto. I canti VII e VIII sono dedicati al generale Suvarov e all'assedio di Ismail da lui condotto (nel 1790) durante la guerra tra Russia e Turchia. L'ironia di Byron investe Suvarov stesso e, in generale, l'organizzazione militare dell'esercito russo. I fatti d'arme sono presentati come un susseguirsi di carneficine, come prodotti di una furibonda corrente che travolge uomini e cose in un bagno di sangue; ma l'esito della battaglia, tra armamenti difettosi ed errori tattici, è visto ironicamente come deciso dalla fortuna, dal caso, da circostanze impreviste, dagli errori del nemico. I soldati rischiano – e spesso perdono – la vita obbedendo ai comandi di ufficiali inetti e incompetenti. Questa, per Byron, è la realtà della guerra: per la sua glorificazione nel *Don Juan* non c'è spazio alcuno.

Ce n'era invece in abbondanza negli scritti militari, memorie e agiografie, e nei lavori di fiction promossi dal trionfo di Waterloo. Come a teatro, anche nella narrativa ebbe particolare successo il genere "navale" (Frederick Marryatt ne fu l'esponente più brillante); uguale successo ebbe anche il racconto delle battaglie combattute

contro le truppe napoleoniche sulla terraferma. Di quella più famosa si parla anche nel capolavoro di Thackeray, *Vanity Fair*, ma indirettamente: di ciò che accade sui campi di Waterloo sappiamo soltanto ciò che viene intuito dai personaggi che si trovano nella vicina Bruxelles. Genialmente, Thackeray affida la conoscenza dell'esito della battaglia al rombo dei cannoni dell'artiglieria inglese che respinge gli attacchi della Guardia Imperiale francese: quando il rumore dei cannoni non si ode più, è perché l'attacco è stato definitivamente respinto. La Guardia fugge e l'inseguimento delle truppe inglesi "durò per miglia e miglia. L'oscurità scese sul campo e sulla città; Amelia pregava per George, il quale giaceva col volto a terra, morto, il cuore trapassato da una pallottola". *Vanity Fair* è un pionieristico romanzo antieroico, come in fondo lascia intuire il suo antieroico autore, all'inizio del capitolo 32 ("Il nostro posto è tra i non combattenti. Quando si sgombera il ponte prima dell'azione noi scendiamo sotto coperta e ci accontentiamo modestamente di attendere"). La grande letteratura, con Thackeray, si staccava dunque nettamente dalla militaresca produzione corrente, di cui l'altro suo bel romanzo, *Barry Lyndon*, è una satira neppure troppo indiretta.

Non deve tuttavia stupire che nel pieno dello sviluppo della potenza imperiale inglese altissime fossero le voci che si levavano invece a celebrarne i trionfi militari. Alla componente patriottico-militaresca si accompagnava una forte componente ideologica di stampo religioso, che trovava il suo esempio più clamoroso nell'idea dell'Eroe cristiano, dotato in egual misura di virtù morali e di coraggio guerresco.

Verso la metà dell'Ottocento, di sbandierare tale ideologia si incaricò un vero e proprio movimento culturale, paladino della cosiddetta Muscular Christianity (il famoso inno "Onward Christian Soldiers" viene da lì). Per la verità l'unica espressione letteraria di un qualche interesse riconducibile a tale posizione è dovuta a Charles Kingsley, sacerdote, autore di libri per ragazzi, promotore dell'idea di una sorta di socialismo cristiano, difensore degli oppressi e autore del romanzo storico *Westward Ho!* (1855), che celebra la vittoria inglese contro la potenza spagnola nel Cinquecento, tra roghi dell'Inquisizione e complotti gesuitici da un lato e limpide gesta dei valorosi sudditi inglesi dall'altro. Pensato come un romanzo dal respiro epico, si trasformò presto in un fortunatissimo libro per ragazzi: ma proprio per questo ancor più rilevante sul piano ideologico, data la sua destinazione "formativa".

L'anno prima, nel 1854, Alfred Tennyson, il Poeta Laureato, aveva dato alle stampe "The Charge of the Light Brigade", una ballata che si riferiva a un episodio della Guerra di Crimea di cui il *Times* aveva prontamente dato notizia: una insensata carica di cavalleria, per di più su un terreno in salita, contro una postazione russa dotata di potenti cannoni. Dei seicento cavalleggeri solo un quarto sopravvisse. "Onore a quei valorosi seicento", si legge nell'ultimo verso. Nulla si dice (e nulla si può intuire) della criminale imbecillità degli alti ufficiali inglesi che mandarono i "valorosi seicento" al massacro. L'inettitudine dei generali russi irrita da Byron era, in questa circostanza, superata di gran lunga dall'idiozia di quelli inglesi. Naturalmente Tennyson non avrebbe mai potuto dire qualcosa del genere, perché gli era del tutto estranea la formidabile dimensione ironica di Byron. E perché era Poeta Laureato, con tutto quello che ciò implica: per cui si ritrovò ad essere il cantore involontario della guerra proprio in una delle sue manifestazioni più inaccettabili. Per la verità Tennyson nulla aveva a che fare con lo spirito guerrafondaio: i suoi eroi, e le gesta eroiche che amava cantare, erano quelli delle leggende arturiane, che contribuì a rendere popolarissime e a cui dedicò centinaia di versi nel corso di quarant'anni di produzione poetica. Nei suoi *Idylls of the King* la dimensione militaresca non è presente; né lo è quella identitaria dei *romances* di Wace e di Laymon.

Lo è di più nella poesia di Kipling, che apprezzava la dedizione dei soldati britannici di stanza in India a difendere la gemma dell'Impero dai suoi nemici; ma in modo per così dire antieroico, guardando alla durezza, allo spirito di sacrificio, all'isolamento (di tipo classista) che caratterizzavano la vita dei soldati. Ad ogni buon conto, quei militari combattevano in Asia, a migliaia di chilometri di distanza dal suolo inglese. E più o meno altrettanto lontani erano i conflitti armati che l'Impero affrontava in Africa – con Rider Haggard che provvedeva a romanticizzare il tutto grazie alla avventure del suo rodomontesco Allan Quatermain.

Il fatto che guerre e conflitti si svolgessero lontano dall'Inghilterra, offriva ai loro cantori, come si diceva più sopra, una prospettiva del tutto diversa da quella propria della cultura "continentale" europea e di quella americana. La massa dei lettori – e quasi tutti gli scrittori – non avevano un'esperienza diretta della guerra: non l'avevano mai vista imperversare sul suolo di casa. Non è un caso che i primissimi libri di spionaggio, per catturare il lettore, immaginassero che il nemico

cercasse il modo di distruggere le difese navali inglesi per poi invadere l'Inghilterra e portare la guerra "in casa". Per evitare questa tragedia gli autori incitavano quindi indirettamente politici e governo a rafforzare le forze armate (navali in particolare) per bloccare sul nascere la minaccia nemica. Il primo di questi autori, William Le Queux, in un libro del 1894 immaginò che, in assenza delle necessarie misure, l'invasione avvenisse nel 1897. E qualche anno dopo, nel 1906, ne scrisse un altro in cui di nuovo tracciava lo stesso catastrofico quadro, cambiando tuttavia il Nemico (nel primo erano Francia e Russia; nel secondo, dopo l'*Entente Cordiale*, era la Germania): il punto di forza della sua opera propagandistica era la descrizione della violazione del suolo patrio ad opera delle truppe nemiche.

Quando, poco dopo, la guerra scoppiò, la violazione non ebbe luogo. Se non, indirettamente, dal cielo. Nel corso della Prima Guerra Mondiale ci furono infatti le prime incursioni aeree, come G. B. Shaw ci fa vedere in *Heartbreak House*. E come Kipling ne illustra le conseguenze in un formidabile e spiazzante racconto, "Mary Postgate", pubblicato nel marzo del 1915. Il giovane Wynn, al quale Mary, zitella di mezza età, ha fatto quasi da madre, è morto durante un'esercitazione aerea all'inizio della guerra. Poco dopo la donna è testimone della morte di una bambina colpita dalla bomba lanciata da un aereo tedesco. Quando torna a casa scopre che nel giardino giace, morente, il pilota dell'aereo. Mary resta vicino a lui, assaporando i gemiti della sua agonia, invasa da un rapimento quasi sensuale che si conclude con un brivido di piacere quando sopraggiunge la morte del pilota tedesco.

Kipling era stato particolarmente attivo nell'opera di propaganda a favore della guerra: una "guerra giusta", perché il nemico era la Germania. Il mondo è diviso in due, aveva detto in un discorso tenuto a Southampton poco prima di pubblicare il racconto: "da un lato ci sono gli esseri umani, dall'altro i tedeschi". Allo scoppio della guerra aveva insistito perché il figlio diciassettenne si arruolasse. Il ragazzo, poco dopo, cadde in combattimento. "If any question why we died", scrisse poi Kipling, "Tell them, because our fathers lied". Parole sorprendenti, da parte sua: rispondete che morimmo perché i nostri padri mentirono. Questi versi, poiché non cambiò idea sulla necessità che la Guerra dovesse essere combattuta, devono però essere intesi come un rimprovero ai governi inglesi che nel recente passato non avevano adeguatamente provveduto a rafforzare l'apparato bellico. Ma non

deve stupire che invece siano stati a volte intesi come una critica alla guerra stessa.

Quella guerra era un evento tragico senza precedenti. Una guerra "mondiale", combattuta sui fronti più diversi da nazioni di ogni parte del mondo. Una guerra in cui le nuove armi di distruzione spesso rendevano del tutto insignificante l'abilità e il coraggio dei combattenti. Una guerra che vide battaglioni di soldati bloccati come bersagli impotenti nelle trincee sotto le bombe nemiche, in attesa di un ordine di attacco spesso suicida. Una guerra, per quanto riguarda l'Inghilterra, che per la prima volta vide coinvolti decine di migliaia di giovani soldati di leva (toccando quindi quasi ogni famiglia del regno) e, soprattutto, che per la prima volta, come nel racconto di Kipling, portava la distruzione "in casa", con la morte di civili innocenti sotto le bombe lanciate dagli aerei nemici.

La guerra non era più "altrove". Anche per questo, oltre che per la dimensione delle stragi sui campi di battaglia, la letteratura inglese "di guerra" assunse prospettive e toni del tutto diversi da quelli del passato. Dal fronte stesso, dai poeti che vi combattevano o che vi avevano combattuto, giunsero le prime drammatiche testimonianze dell'orrore della guerra, di ciò che in essa, come scrisse Virginia Woolf nella recensione (sul *TLS*, nel maggio del 1917) alla prima raccolta di *war poems* di Siegfried Sassoon, vi è di "sordido e orribile". E altre testimonianze giunsero dagli altri *war poets*, David Jones, Herbert Read, Isaac Rosenberg, Edmund Blunden e, soprattutto, Wilfred Owen. È dovuta a lui la famosa e formidabile lirica intitolata "Dulce et decorum est", con quell'icastico ritratto di soldati piegati in due, che, senza scarpe, marciano addormentati calzando "stivali fatti di sangue".

La voce dei poeti trovava un'eco solidale in quella degli intellettuali (dai modernisti a Bertrand Russell, dai coniugi Webb ad Aldous Huxley) che si erano pronunciati contro la guerra. È da allora che il verso di Marlowe, pronunciato nel suo *Tamburlaine the Great* dal re di Persia, una figura tutt'altro che nobile, "accursed be he that first invented war", incominciò ad entrare nel repertorio delle citazioni e poi, forse, nel forziere della cultura inglese.

Il successivo volume di versi di Sassoon, *Counter-Attack*, pubblicato nel 1918, costituì un'ulteriore testimonianza della realtà della guerra, un contrattacco rivolto alle menzogne con cui la stampa indorava, quando non falsificava, ciò che accadeva al fronte. Un contrattacco rivolto anche alla retorica patriottica con cui altri scrittori avevano

invece sostenuto la "bellezza" della guerra, a partire dagli entusiasmi di Rupert Brooke che nella lirica "Peace" (1914) la esaltava come uno strumento benedetto per risvegliare i giovani dal sonno della pace (e che morì nel 1915 di malattia, senza aver potuto combattere), per proseguire con i versi di Jessie Pope (chi vuole combattere e vincere? chi pensa soltanto a salvarsi la pelle?) e con lo "spiritoso" romanzo di Ian Hay, *The First Hundred Thousand* (1915), che ebbe un enorme successo in Inghilterra e in Francia e che servì a promuovere la causa della guerra negli Stati Uniti.

Diversi altri ancora, sebbene di scarso valore letterario, furono i contributi favorevoli al conflitto; e molti furono i libri di memorie pubblicati subito dopo la fine della guerra e che si collocarono in un ambito acriticamente patriottico — nessuno di essi, tuttavia, memorabile. La polvere del tempo ha ormai ricoperto anche quei contributi dovuti a militari, crocerossine e civili che in modo non retorico e tantomeno guerrafondaio affidarono alla pagina le loro esperienze della guerra. Sono invece, almeno finora, sopravvissuti all'oblio (questa è la forza della letteratura) quei lavori del dopoguerra, vuoi autobiografici, vuoi di fiction, dovuti agli scrittori che di quell'evento "mondiale" senza precedenti, che segnò la fine di un'epoca e delle sue illusioni, seppero trasmettere al lettore tutta la sua drammatica enormità: si pensi, tra gli altri, ai testi di Frederic Manning, di R. C. Sheriff, di Wyndham Lewis, ma, soprattutto a *Parade's End* (1924-28) di Ford Madox Ford e a *Goodbye to All That* (1929) di Robert Graves.

Quest'ultimo racconta l'esperienza di guerra del suo autore; ma, come suggerisce il titolo, è anche una presa d'atto della fine della "dorata" età edoardiana e dell'irrompere sulla scena di realtà, valori, costumi radicalmente nuovi e diversi — anche in campo letterario. Una parte cruciale del libro, che in modo ironico e autoironico traccia il ritratto della sua vita di ufficiale al fronte, è dedicata alla catastrofica battaglia di Loos (nella quale fu ucciso il figlio di Kipling e che valse a Ian Hay una medaglia al valore), clamoroso esempio di cinica incompetenza degli alti comandi britannici. Altre drammatiche pagine riguardano la prima fase dell'offensiva sulla Somme, nel corso della quale, il 20 luglio 1916, Graves fu gravemente ferito. Dopo le prime cure in Francia, Graves tornò in Inghilterra per una lunga convalescenza. Con sorpresa notò che i civili parlavano della guerra in termini incomprensibili per l'entusiasmo guerresco che li caratterizzava: "parlavano una lingua straniera, la lingua dei giornali".

In compenso l'atteggiamento nei confronti dei soldati che venivano ricoverati in seguito alla varie forme di "shell shock" (di cui in certa misura fu vittima lo stesso Graves) era addirittura di sospetto se non persino di disprezzo: il trauma veniva interpretato come vigliaccheria. Così come a volte avvenne al fronte, dove i soldati in preda allo shock da bombardamento in certi casi vennero considerati come disertori e fucilati. C'è una bella e agghiacciante lirica, anche questa di Owen, "Mental Cases", che fotografa la condizione di quelle "ombre di uomini" che le bombe risparmiarono quando erano bloccati e impotenti dentro le trincee per poi annientarne la mente. È stata Virginia Woolf a fornire in *Mrs Dalloway* (1925) il ritratto più drammaticamente efficace (al di là del suo grandissimo valore letterario) delle conseguenze del trauma da bombardamento. Septimus Warren Smith, la cui gravissima condizione è colpevolmente sottovalutata dagli stessi luminari che dovrebbero curarlo, la cui angosciata e allucinata realtà Woolf, per quanto può la scrittura, riesce magistralmente a trasferire sulla pagina, si toglie la vita.

Septimus è un reduce che la Patria lascia a se stesso. Simile destino, anche se in termini non così tragici, toccò a molti di quei soldati che dopo le sofferenze subite e i sacrifici compiuti, dopo avere rischiato la pelle e avere visto morire i loro compagni, non trovarono un posto accettabile nella vita civile. A volte considerati con fastidio da chi la guerra l'aveva soltanto letta sui giornali, a volte costretti a vivere di espedienti o a ingrossare un nuovo esercito, quello dei disoccupati.

A combattere erano andati i giovani, i figli. A mandarli erano stati i padri. "The young men of the world / Are condemned to death. / They have been called up to die / For the crime of their fathers.", scrisse F. S. Flint nella lirica "Lament" (1920). Per chi si era schierato contro la guerra, vista come il frutto degenerare di interessi economici (e di logiche imperialistiche) verniciati di patriottismo, la morte di milioni di persone durante il conflitto e il realizzarsi di una pace dal profilo incerto dopo la sua conclusione, non poteva che tradursi in un'amara accusa contro la colpa dei padri. Ma anche molti altri, che alla guerra non si erano opposti ma che l'avevano combattuta sperimentandone i disastri, al loro ritorno presero atto di essere stati mandati al macello da chi era rimasto al sicuro in patria e che a guerra finita neppure riconosceva concretamente (retorica a parte) il loro sacrificio. Toccò ai poeti dar voce a questo sentimento e, in generale, toccò agli scrittori

raccontare cosa davvero era stata quella che noi chiamiamo la Grande Guerra.

Negli anni Trenta, quando il nazismo e il fascismo già avevano pienamente affermato il loro potere dittatoriale, ci fu di nuovo una guerra combattuta "lontano", una incivile guerra civile che per anni insanguinò il suolo spagnolo. In Spagna si confrontavano non solo due eserciti, ma due contrapposte visioni del mondo e dell'uomo. Contro le truppe del Generale Franco, a fianco del legittimo governo repubblicano, giunsero molti giovani inglesi, ansiosi di combattere per la libertà. Non pochi, tra loro, erano degli intellettuali che testimoniarono con la loro azione e con i loro scritti quale fosse la posta in gioco, quali valori fossero minacciati e dovessero essere difesi, quali fossero gli ideali per cui era giusto combattere.

Alcuni di loro erano poeti, come George Barker, John Conford, Rex Warner, Stephen Spender e Julian Bell, figlio di Vanessa Bell, la sorella di Virginia Woolf. Non tutti tornarono; ma i loro versi costituirono uno dei contributi più preziosi che la Gran Bretagna (che in molti ambienti, anche politici, restò del tutto indifferente) seppe dare alla causa delle libertà schiacciata dai miliziani di Franco e dai loro complici tedeschi e italiani. La produzione dei poeti, assai efficace sul momento, fu poi quasi del tutto dimenticata (ma un meritorio volume della Penguin ne raccoglie gli esempi più belli), forse anche perché la più famosa e più "alta" di quelle poesie, "Spain", di W. H. Auden, presto rivista in nome dell'amarezza, venne ad occupare tutto lo spazio da dedicare ai generosi "Spanish Civil War English Poets".

Non la guerra, ma un suo riflesso sul suolo inglese, sta alla base del romanzo di Graham Greene *The Confidential Agent* (1939), il cui protagonista è un emissario del governo repubblicano in missione a Londra, braccato dai franchisti: e poiché questi ultimi sono i "cattivi", il lettore non poteva avere dubbi su chi era nel giusto e su qual era la parte da sostenere.

Il testo più importante sulla guerra civile non è però un'opera di fiction, bensì un lavoro giornalistico dal respiro del saggio storico-politico, *Homage to Catalonia* (1938) di George Orwell: le logiche insensate delle forze anti-franchiste di sinistra, impegnate a combattersi tra loro quasi quanto a combattere contro Franco, le speranze di un popolo, le sue sofferenze, le morti atroci, la tremenda verità della guerra, trovarono in Orwell un interprete lucido, oggettivo, fermo nel denunciare le derive staliniste e gli orrori di una guerra che travolgeva ciecamente

un intero popolo. Una guerra a cui i volontari inglesi della International Brigade parteciparono con slancio e, quasi, con senso del dovere, poiché il franchismo rappresentava la negazione di quei valori di civiltà e di libertà di cui la Gran Bretagna giustamente poteva essere fiera.

Così, in certo senso, fu anche per la Seconda Guerra Mondiale. Non qualche centinaio di volontari, ma un'intera generazione fu chiamata a combattere per quei valori contro la Germania nazista. Le proposte pacifiste e l'opposizione alla guerra questa volta non trovarono spazio nelle lettere inglesi. Ma non molto spazio, nonostante la lunghissima durata del conflitto, fu per la verità accordata neppure alla riflessione su di esso, o comunque al suo racconto nella fiction di quegli anni. Dopo le prime fasi della guerra, dopo la ritirata di Dunkerque delle truppe britanniche e l'occupazione di mezza Europa da parte delle truppe tedesche, la guerra proseguì lontano, in Africa, in Asia, sui mari. Ma rimase quotidianamente presente alla popolazione inglese per due aspetti correlati (oltre che, naturalmente, per il gonfiarsi dell'elenco dei caduti) e cioè per la guerra nei cieli: per i bombardamenti tedeschi sul suolo inglese e per le missioni dei piloti della RAF.

Questi ultimi, nei resoconti giornalistici e nelle informazioni del Ministero della Guerra, venivano presentati come una moderna versione dei cavalieri del *romance*, impegnati a duellare con le mitragliatrici anziché con la spada: il libro di Richard Hillary intitolato *The Last Enemy* (1942) ne è l'esempio più significativo e retoricamente più efficace. Forse Hillary voleva anche controbilanciare il ritratto offerto da Rex Warner in *Aerodrome* (1941), che nel presentare la contrapposizione tra rozzi abitanti locali e signorili piloti di un aeroporto militare inglese, metteva fortemente in dubbio l'idea ufficiale e largamente diffusa della RAF come scrigno di virtù e alti valori morali.

In quello stesso 1942 andò in scena il dramma di Terence Rattigan *Flare Path*, ambientato in una base aerea militare, in cui la moglie fedifraga decide di preferire il marito pilota all'attore di cui era amante. Anni dopo Rattigan (che era stato nella RAF, mitragliere di un aereo colpito in Africa Occidentale nel 1941) ritornò sulla figura dell'eroico pilota in *The Deep Blue Sea*: in questo dramma la donna ha lasciato il marito perché travolta dalla passione per un affascinante pilota della RAF. Ma adesso che la guerra è finita per lui non c'è un posto soddisfacente nella società "civile": alcol e avventure hanno preso il posto delle gesta eroiche nei cieli. In questo *play* Rattigan è interessato soprattutto alla figura della donna, alla sua sfida nei confronti della società perbenista,

alla sua disperazione di fronte al fallimento della sua relazione; ma forse, quasi senza volerlo, nella figura negativa di quel fascinoso disadattato Rattigan ha rappresentato il vuoto che in certi casi la facciata di quel glorioso apparato militare poteva nascondere.

Dai cieli in cui si innalzavano gli aerei della RAF piovvero per mesi le bombe sganciate dagli aerei tedeschi, colpendo non solo obiettivi militari, ma case, scuole, ospedali, a Londra e nelle città di provincia (soprattutto Birmingham, Liverpool, Plymouth, ma anche Manchester e Portsmouth e altre ancora), seppellendo sotto le macerie migliaia di civili. La guerra era "in casa" e i civili diventavano anche loro dei combattenti, o meglio, delle vittime impotenti del nemico, come i soldati accovacciati nelle trincee. La città di Coventry fu praticamente rasa al suolo, regalando al vocabolario il verbo "coventrizzare" (mentre non è stato concesso ai vinti di coniare il verbo "dresdizzare"). Altrettanto drammatica fu la sorte della capitale, oggetto del massiccio Blitz realizzato dalla Luftwaffe dal settembre 1940 al maggio 1941 e, verso la fine della guerra, bersaglio delle V 2. I bombardamenti, mirati a fiaccare lo spirito della popolazione inglese ancor più che a distruggere basi militari e complessi industriali, suscitavano un forte sentimento di solidarietà tra la gente, rafforzando il senso di partecipazione collettiva a una guerra giusta perché combattuta contro un nemico crudele. (Un testo teatrale dei primi anni Settanta, *The Churchill Play*, di Howard Brenton, racconta invece di un forte sentimento anti-governativo, anti-Churchill in particolare, tra la popolazione dei quartieri popolari di Londra colpiti dalle bombe).

Il modo in cui i singoli individui subivano gli effetti dei bombardamenti poteva naturalmente essere assai diverso di caso in caso. *The Ministry of Fear* (1943) di Graham Greene segue la vicenda quasi grottesca di un uomo che ha perso in parte la memoria e che si aggira in una Londra mutilata dalle bombe ma che mantiene vive le mille piccole e grandi attività di una grande metropoli — compreso lo

¹ La distruzione della città di Dresda è l'esempio più clamoroso di come anche le Forze Alleate abbiano seguito la stessa logica. Uno splendido saggio di W.G. SEBAJ.D, "Air War and Literature", riflette su come la popolazione delle città tedesche bombardate a tappeto abbia reagito in modo non dissimile da quello della popolazione londinese. Con una cruciale differenza. Che dopo la fine della guerra né i tedeschi "denunciarono" il massacro delle migliaia di vittime civili, né i vincitori riconobbero di avere agito non in base a scelte di carattere bellico, ma con l'intenzione di seminare morte e distruzione tra i civili per piegare le possibilità di resistenza della Germania.

spionaggio a favore della Germania nazista. Greene, in un romanzo del dopoguerra, *The End of the Affair* (1951), userà nuovamente le circostanze del Blitz come momento cruciale per gli sviluppi della storia d'amore raccontata nel romanzo. Anche in questo caso ci è mostrato come, tra le rovine, la vita proseguiva quotidianamente con un'aspirazione alla normalità (che in effetti in parte viene riconquistata): ma è proprio l'impegno e lo sforzo con cui la normalità viene perseguita tra quei cumuli di macerie che dà l'idea di partecipazione collettiva al conflitto da parte della popolazione civile.

La guerra *dentro* la città di Londra è l'oggetto di alcuni racconti scritti a caldo di Elizabeth Bowen e, più tardi, di *The Heat of the Day* (1949), un romanzo molto più sottile e complesso di quanto non ritenessero diversi critici e qualche scrittore (non Greene, che anzi ne diede un giudizio pienamente positivo). La vicenda si svolge in una delle zone più eleganti di Londra, vicino a Regent's Park, con personaggi e ambienti *middle class* e *upper middle class*, ed è anch'essa una storia d'amore e di spionaggio. La cosa che più colpisce è che il dramma dei bombardamenti, l'oscurità totale del blackout, lo scoppio delle bombe nella notte e le luci inquietanti delle esplosioni e degli incendi, lo spettacolo delle case crollate che il giorno dopo si presenta agli occhi dei londinesi, la distruzione delle cose e delle persone causate dal Blitz, al tempo stesso favorisca lo sbocciare non solo del senso di solidarietà, ma anche dell'amore; o almeno dell'avventura sessuale, perché il sentimento implicito è quello del "domani, forse, non ci saremo più".

Sia Graham Greene, sia Elizabeth Bowen, durante la guerra prestarono servizio volontario presso le strutture di soccorso (Greene si arruolò nell'ARP, con il compito, tra l'altro, di "air-raid warden"). Anche Henry Green, scrittore raffinato che Giorgio Melchiori molto aiutò a conoscere in Italia, fece una scelta simile e si arruolò nell'Auxiliary Fire Service, trasferendo poi tale esperienza nel romanzo *Caught* (1943), pubblicato quindi in piena guerra, nello stesso anno di *The Ministry of Fear*. Anche qui, in un romanzo che ha il suo centro tematico nell'attesa, i rapporti personali che nell'attesa si sviluppano, come mai sarebbe stato possibile in tempo di pace, sono guidati dalla sensazione che le ore in quel momento vissute potrebbero essere le ultime della propria vita.

Gli autori qui appena citati furono testimoni di ciò che raccontarono. Non parlarono di gesti eroici, di gloriose imprese, di impavidi combattenti: l'eroismo stava nella sopportazione quotidiana, tinta

d'angoscia e sostenuta da un antieroico coraggio, da parte di gente comune, popolari e borghesi, impegnati a vivere dignitosamente mentre non sapevano se sarebbero riusciti a sopravvivere.

La narrazione della guerra, per gli scrittori che vennero dopo, non poteva che partire da lì. Nella produzione più recente, almeno due romanzi ambientati durante la Seconda Guerra Mondiale meritano di essere ricordati. Il primo è *The Night Watch* (2006) di Sarah Waters, dove l'amore che alla fine di un'incursione aerea tedesca sboccia tra le macerie è l'amore omosessuale tra due donne e dove uno dei personaggi, chiamato alle armi, si suicida per non dover partecipare a quella "sporca guerra". L'altro è *Atonement* (2001) di Ian McEwan, uno dei suoi romanzi più belli, una sorta di risposta sulla pagina alla storia raccontata sullo schermo da Spielberg in *Salvate il soldato Ryan* (1998). *Atonement* è un romanzo per certi versi postmoderno nel suo giocare su un duplice livello di invenzione narrativa, sulla storia "vera" dei suoi protagonisti e sulla storia fictional dovuta a una dei protagonisti stessi. Soprattutto, tuttavia (ed è per questo che qui ci interessa), per la parte che si svolge sul suolo francese e che culmina con la ritirata di Dunkerque, è un romanzo che riscopre nella prosa i toni e i temi usati nella poesia dai *war poets* della Prima Guerra Mondiale.

Il fatto è che dopo la fine del conflitto, chiuso dall'esplosione dell'atomica a Hiroshima e Nagasaki, dopo la rivelazione della tragedia immane dell'Olocausto, dopo la divisione del mondo in due sfere di influenza guidate dalle due superpotenze tenute in equilibrio dalla minaccia di un'apocalisse nucleare, dopo tutto quello che la guerra aveva causato e scatenato, non era più possibile che nelle lettere inglesi si ritrovassero toni entusiastici ed encomiastici destinati a celebrare gesta guerresche.

Dal 1945 l'Europa Occidentale non è più stata teatro di guerra. Le guerre sono continuate altrove, negli altri continenti, anche se, sul finire del Novecento hanno devastato l'Europa Orientale. I soldati inglesi sono ancora andati a combattere, "lontano" tuttavia, come un tempo; ma, tragicamente, anche nella vicina terra d'Irlanda, in quel pezzo del Regno Unito da cui partivano uomini e armi per gli attentati sul suolo inglese.

Il contributo più dirompente sul conflitto irlandese è venuto dal teatro (come nel caso di altri conflitti, perché il teatro è stato per cinquant'anni il luogo in cui più prontamente e con maggior forza la cultura inglese ha saputo riflettere sulle questioni fondamentali del

proprio tempo). Il dramma più interessante sull'argomento è quello di Howard Brenton, *The Romans in Britain* (1980). Nel primo atto l'invasione romana della Britannia da parte dei soldati di Giulio Cesare si trasforma (con tanto di jeep e mitragliatrici) nell'intervento dell'esercito britannico in Irlanda. Nel secondo atto l'invasione è quella dei sassoni, che si incrocia con la vicenda delle operazioni militari contro l'IRA nei pressi del confine irlandese. Brenton, memore del fatto che la Storia è scritta dai vincitori, costringeva il suo pubblico a ripensare la facile contrapposizione tra attentatori irlandesi e militari britannici impegnati a riportare non certo la pace, ma almeno ordine e sicurezza. Soprattutto lo costringeva a immaginare i soldati britannici come invasori. *The Romans in Britain*, indipendentemente dalla correttezza delle sue tesi, è stato uno dei contributi più alti sulla questione irlandese che la cultura *liberal* britannica ci abbia saputo offrire.

Un contributo di altrettanto valore, legato alle fasi conclusive dell'avventura coloniale, era venuto una ventina di anni prima, sempre dal teatro, ad opera di John Arden con il suo *Serjeant Musgrave's Dance* (1959). La vicenda, ambientata brechtianamente in un vago Ottocento, rimandava a un episodio da poco accaduto a Cipro, dove i soldati inglesi gestivano confusamente la confusa politica della Gran Bretagna alle prese con la liquidazione della sua eredità coloniale. Il dramma è dettato dall'ideologia pacifista di Arden, che mentre denunciava l'ingiustizia del fatto stesso che i soldati inglesi fossero lì dov'erano, in una terra non loro, denunciava anche l'uso della violenza nelle sue varie forme come soluzione all'ingiustizia.

Il tema dell'eredità coloniale e del modo in cui il passaggio all'indipendenza delle ex-colonie fu gestito dall'Occidente compare in altri due testi di indiscutibile interesse. Uno è, ancora una volta, un testo teatrale, nuovamente di Arden, *Armstrong's Last Goodnight* (1964), che attraverso una vicenda ambientata nella Scozia del primo Cinquecento riflette sulla tragedia del Congo, sulla sanguinosa presa del potere (con l'aiuto neppure troppo nascosto dell'Occidente) da parte del colonnello Mobutu, che prontamente fece assassinare il primo ministro Lumumba, promotore di una politica nazionalista e anticolonialista troppo coraggiosa per non essere destinata alla sconfitta.

L'altro è un romanzo di Graham Greene, *The Quiet American* (1955), che, come il dramma di Arden, non riguarda l'ex-Impero Britannico. La vicenda è ambientata in Indocina (il Paese che poi imparammo a chiamare Vietnam), nelle ultime fasi della guerra coloniale combattuta

dalla Francia. Greene, tuttavia, non attacca più di tanto la potenza francese, chiaramente destinata alla sconfitta. Il suo attacco è rivolto alla nuova superpotenza imperiale, agli USA, che con le sue manovre occulte costruiva la sua futura presenza post-coloniale nei Paesi asiatici – e costruiva le premesse della sua disastrosa guerra in Vietnam.

Altri ancora, a parte gli inevitabili libri di memorie e ricostruzioni agiografiche, sono stati i lavori letterari che nella seconda metà del Novecento hanno affrontato il tema della guerra. Ma quelli qui citati rendono l'idea di come esso si è posto agli occhi degli scrittori inglesi. *Atonement*, di cui si è detto più sopra, racchiude il senso dell'atteggiamento prevalente nella cultura inglese: rispetto per i soldati e i loro patimenti, ammirazione per il loro coraggio e il loro spirito di sacrificio, rifiuto della guerra come strumento di aggressione e di violazione della libertà.

Questo atteggiamento non è mutato di fronte all'evento che ha caratterizzato l'inizio del nuovo millennio, l'11 settembre, con la conseguente esplosione della guerra nel Medio Oriente. I soldati, volontari (più per povertà che per altro), sono tornati a combattere "lontano" guerre altamente tecnologiche che poi si sono tradotte nelle più sventuratamente tradizionali guerre di occupazione, in Afghanistan e in Iraq. È stato di nuovo il teatro (non la narrativa) a offrire il maggior numero di contributi sul coinvolgimento militare britannico e sulla "Special Relationship" che mise Blair "al servizio" di Bush². Molto spesso l'accento è stato posto sull'estraneità dei giovani combattenti alle "nobili" motivazioni ufficiali della guerra. Uno di questi lavori, *Stuff Happens* (2004), di David Hare, mette invece in scena gli stessi protagonisti della scena politica, facendoli parlare con le loro parole. Molte delle battute assegnate ai personaggi "reali" del testo, Tony Blair, George W. Bush, il Ministro della Difesa Rumsfeld, il Segretario di Stato Colin Powell, sono tratte da loro pubbliche dichiarazioni, sono una

² Basti qui citarne almeno i più interessanti. *Justifying War* (2003) e *Called to Account* (2007) di Richard NORTON-TAYLOR; *Shot/Get Treasure/ Repeat* (2007) di Mark RAVENHILL; *Days of Significance* (2008) di Roy Williams; e infine *Drunk Enough to Say I Love You* (2006) di Caryl CHURCHILL, in cui la Special Relationship è quella tra due omosessuali, Sam (americano) e Jack (inglese). Nel loro sincopato scambio di battute, che accompagna l'illustrazione del loro complesso rapporto d'amore, viene ripercorso il tragitto del rapporto speciale tra i due Paesi, dalla guerra di Corea fino a quella contro l'islamico "Impero del Male". Come non è difficile immaginare, l'americano Sam nella coppia ha il ruolo dominante; l'inglese Jack quello passivo.

scelta e un *collage* di ciò che loro hanno veramente detto. Ciò che dicevano una volta usciti dalla Sala Stampa è invece lasciato all'immaginazione di David Hare. *Stuff Happens* è la dimostrazione della debolezza non solo di una nazione e del suo leader, ma di ogni preoccupazione morale di fronte al dispiegarsi della forza.

Larga parte della popolazione inglese, in nome della propria preoccupazione morale, era contraria all'intervento armato in Iraq. A Londra, un sabato uggioso, il 15 febbraio 2003, ebbe luogo la più grandiosa manifestazione di piazza che mai l'Inghilterra abbia visto; e che milioni di persone videro alla televisione, che la trasmetteva in diretta. I manifestanti non furono ascoltati. Quel sabato straordinario compare in un controverso romanzo di Ian McEwan, *Saturday* (2005), che racconta la curiosa vicenda privata di un brillante neurochirurgo: sono circa ventiquattr'ore piene di imprevisti, di gioie, di paure, di terrore anche, mentre poco lontano sfilano decine di migliaia di manifestanti. Lui, a differenza dei figli, non è particolarmente interessato alla protesta; e tuttavia una strana inquietudine si fa strada tra le sue solide certezze. È tranquillamente consapevole che la guerra ci sarà, che nessuna manifestazione potrà evitarla; e tuttavia sente che il futuro è incerto e carico di minaccia. Londra avrà le sue bombe, pensa alla fine della sua lunga intensissima giornata. Ma forse sono soltanto pensieri notturni. Il Novecento, pensa tra sé e sé, ha visto orrori che nel 1903, cento anni prima, non sarebbero stati neppure immaginabili. Eppure si è riusciti ad andare oltre quegli orrori. Forse si riuscirà anche ad andare oltre gli orrori che infestano il presente.

Questo dobbiamo sperare, sapendo però che quanto è accaduto negli ultimi dieci anni fa temere che nel frattempo le lettere inglesi dovranno ancora raccontare la guerra. E maledire chi l'ha inventata.